

De claves, enfoques y *heartbeats*. Entrevista con Adál Maldonado.

CARLOS GARRIDO CASTELLANO

ABSTRACT

The present interview analyzes the artistic production and the cultural activity of Adál Maldonado in the contexts of New York and Puerto Rico. The conversations reflect on the experience of Foto Gallery, a pioneer expositive space in the scene of the Seventies, where the work of some of the key names of the New York artistic world was shown; it analyses, furthermore, the collaboration between Adál and Pedro Pietri and Tito Puente, exploring the connections between visual arts, performing arts, literature and music. Finally, it confronts the artist's vision on creativity linked to his experience as *nuyorican*, offering a broad perspective. [Keywords: Contemporary Art; Diaspora; Drama; Adál; *Nuyorican*; Photography]

El autor (cgcaste@correo.ugr.es) es Profesional Investigador Docente en la Universidad de Granada (España), siendo miembro del Departamento de Historia del Arte. Su ámbito de investigación académica se centra en las relaciones artísticas en los marcos del Caribe Insular durante los últimos veinte años. Es autor de los libros *Arte en diálogo. Conversaciones sobre Práctica Artística Contemporánea, Identidad e integración cultural en República Dominicana* (CEE, Ministerio de Cultura, 2011) y *De los últimos creadores de mapas. Pensamiento crítico y exposiciones colectivas de arte caribeño contemporáneo (1990–2011)* (Ediciones de la Discreta, 2012).

Presentación

La presente entrevista aborda la producción artística y literaria de Adál Maldonado (Utuado, 1948) con el objetivo de delimitar las coordenadas que definen el contexto cambiante desde el que el artista produce. La experiencia de Adál resulta indicativa de cómo la evolución de la escena artística puertorriqueña en Nueva York ha de ser analizada desde una perspectiva plural y abarcadora, capaz de tener en cuenta no sólo las relaciones existentes en el marco de la comunidad *nuyorican*, sino también, en un sentido más amplio, las estrategias de inserción en el ámbito artístico neoyorquino, lo cual implica tener en cuenta las conexiones y desconexiones con respecto a otros grupos. La evolución de Foto Gallery, un espacio pionero para la fotografía americana fundado por Adál en los setenta, sirve así de ejemplo de la complejidad de los lazos culturales que se establecen entre grupos caribeños en el ámbito de la música, o entre los intereses artísticos de afroamericanos y puertorriqueños.

La trayectoria de Adál Maldonado está marcada por una búsqueda constante de la identidad individual y colectiva, una experiencia que puede ser integrada en lo que el artista denomina “estar fuera de foco”. Ahora bien; lejos de constituir una pérdida, la dislocación—no sólo con respecto a la comunidad de origen, sino también, en un sentido más amplio, respecto a otras comunidades, respecto a uno mismo—supone un factor decisivo del proceso creativo. Adál subvierte, así, cualquier valor fijo en la construcción identitaria, y también cualquier asomo de pérdida o nostalgia. Más bien, el artista indaga sobre las condiciones en las que se forma comunidad a partir de elementos compartidos, como la música. El “quedar fuera de foco” supone, por tanto, un proceso natural y continuo, observable tanto a nivel social como a nivel artístico, si bien, en algunos casos concretos, Adál vincula dicho proceso a las condiciones específicas de la comunidad puertorriqueña, marcada por la dominación política y cultural y por la existencia en la diáspora.

A este respecto, es preciso señalar que Adál habla, significativamente, de “la experiencia *nuyorican*”. Dicho término puede entenderse como una voluntad de hacer énfasis en el devenir de la comunidad, así como en un conjunto de valores culturales que han conformado un sentido comunitario. Ahora bien; como se verá a lo largo de esa entrevista, dicha “experiencia” implica siempre un plural, una amplia variedad de opciones. Cuando delinea el universo artístico del Nueva York de los setenta y ochenta,

Adál tiene en cuenta la multiplicidad de posiciones adoptadas por la comunidad artística nuyorican; valora, asimismo, las interacciones con las comunidades caribeñas y afroamericanas que habitaban la ciudad. Precisamente, esa apertura será un factor importante en los discursos artísticos creados por Adál: sus piezas teatrales y sus fotonovelas parten de una voluntad de integrar múltiples referencias, de sintetizar diversas influencias.

La entrevista trata de confrontar dos temas recurrentes en la obra de Adál: la utopía y el trauma. La primera se manifiesta a través de la creación de escenarios imaginarios, ubicados en el futuro o en realidades paralelas. Los personajes que habitan dichos espacios se nos muestran como seres en perpetua búsqueda, alejados por varios motivos de la realidad. Ahora bien; se mueven siguiendo unas motivaciones, respondiendo a una problemática, que no es otra que la del propio artista y la de las comunidades puertorriqueñas de la diáspora. Si tomamos como ejemplo *Silencio City*, la ciudad donde transcurre *La Mambópera*, podrá verse cómo la configuración distópica del futuro parte de elementos directamente enraizados en la historia colonial caribeña.

Por su parte, en buena parte del trabajo de Adál encontramos una perspectiva susceptible de ironizar y poetizar la experiencia traumática. Ésta, independientemente de su afincamiento en un pasado de siglos—nada más cercano a los mundos imaginarios futuristas contruidos por el artista que los miedos y las prohibiciones de épocas pretéritas—o en un presente inmediato, lleva siempre asociado un movimiento de catarsis que busca la recuperación de la capacidad dialógica, de la posibilidad de expresar, complejizándolos y abriendo su significado, acontecimientos y procesos.

La experiencia de Adál, si bien perteneciente a un momento anterior a dicho proceso, resulta indicativa de los esfuerzos y las dificultades encaminadas a lograr una ampliación de los límites de lo nacional, uno de los principales objetivos de las últimas generaciones de artistas caribeños.

Por último, la entrevista trata de examinar dos elementos que ocupan una posición preeminente en el debate artístico ligado a las comunidades caribeñas actuales. En primer lugar, pretende analizar el peso a nivel artístico de lo que Juan Flores (2009) ha llamado el *Counterstream* en un momento en que se hace cada vez más frecuente el estar “allá y acá”, la consciencia de varios contextos a un mismo tiempo. La emergencia de nuevos mecanismos de comunicación, como las redes sociales, y el aumento en la frecuencia con que los artistas deciden integrar periodos prolongados de formación

y producción en varios países, han generado una nueva dinámica espacial que obliga a repensar las relaciones arte-público y arte-sociedad. La experiencia de Adál, si bien perteneciente a un momento anterior a dicho proceso, resulta indicativa de los esfuerzos y las dificultades encaminadas a lograr una ampliación de los límites de lo nacional, uno de los principales objetivos de las últimas generaciones de artistas caribeños.

En segundo lugar, la obra de Adál ofrece una posición excelente desde la que considerar las intermediaciones que se establecen entre imagen y texto. La búsqueda de una expresión performática, que llevará al artista a integrar actuación, video, fotografía y poesía en sus piezas, subsume el medio expresivo a favor de la creación de un discurso susceptible de integrar referencias ya utilizadas en obras anteriores en cada uno de esos formatos. Con ello se consigue, pues, un valor reflexivo y autorreferencial que permea toda la producción de Adál y que tendría uno de sus ejemplos (no el único) en los autorretratos. La capacidad de referir y analizar el contexto del artista, esto es, el de la comunidad *nuyorican*, dependerá no tanto de la alusión directa, sino de la creación de un substrato expresivo capaz de recibir préstamos de otras épocas y de otras realidades. Piezas como *Mambo Rap Sodí* o *La Mambópera* combinan, por ejemplo, la expresión en el spanglish propio del artista con la integración de ritmos musicales de los años cuarenta y cincuenta. Cada uno de esos elementos servirá para resignificar el todo, haciendo oblicua toda referencia y ampliando su significado.

De claves, enfoques y heartbeats. Entrevista con Adál Maldonado.

CARLOS GARRIDO CASTELLANO (CGC): Hola Adál; ¿podrías contarme cómo comienzas a interesarte por la fotografía y el arte?

ADÁL (A): Yo nací en Puerto Rico, en un pueblo que se llama Utuado, en el centro de la isla. Me crié en un ambiente jíbaro, campesino. Mi infancia transcurrió en ese contexto, pero cuando era joven, cuando tenía trece años, me fui a vivir afuera. Llegamos a un sitio que se llama Trenton, la capital de Nueva Jersey, donde había un centro de gente de Puerto Rico. La población del campo iba a vivir ahí porque en esa área había muchas fincas americanas a las que iban a trabajar. El otro gran centro de migración era Hawái, mucha gente iba para allá, pero mi familia se instaló en Trenton New Jersey.

Ahí empecé ya desde joven a interesarme por la fotografía, porque nosotros vivíamos encima de un fotógrafo de retratos, de un *portrait studio*. Yo pasaba y miraba, y ante la curiosidad decidí entrar, y entonces el tipo me enseñó cómo revelaba las películas y cosas así. Poco a poco fui aprendiendo. Esa experiencia para mí fue muy importante, porque fue la primera vez que veía un papel blanco metido dentro del agua, de pronto salía una fotografía, lo vi como un tipo de magia. Me preguntaba: ¿cómo se convirtió una cosa en la otra? A partir de esa experiencia yo supe que la fotografía iba a ser parte de mi vida.

Y ahí mi madre, que es divorciada, se casa de nuevo, nos vamos a vivir a New York. Antes de eso yo me convertí en el asistente de ese fotógrafo, jovencito, y aprendí mucho. Cuando llegamos a Nueva York encuentro que hay un *high school* donde tienen un curso de fotografía. Tomé ese curso, y ya después de un año mi familia estaba cansada de estar en Estados Unidos, querían regresar a Puerto Rico, pero yo no quería porque pensé que allí no había nada para mí, para mis intereses de ese momento... Decidí que me iba a quedar.

Me quedé con un amigo y su familia. Él se fue al *Air Force*, pero yo permanecí en su casa. El último año de la *high school* vino un fotógrafo afroamericano a dar un tipo de charla para animarnos a seguir los estudios. Era un fotógrafo comercial, que tenía un estudio con otros dos fotógrafos, uno era Hal Greer, fotógrafo de moda, y el otro Bert Miles, de noticieros, de la televisión. El que vino era Chuck Stewart, que tiraba fotos de *covers* para álbumes de jazz: John Coltrane, Miles Davis, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie; toda esos músicos iban a él. Me interesó mucho ese mundo y me fui a vivir al estudio de ellos. Entonces, con diecisiete años, estaba solo, con la decisión de ser fotógrafo y viviendo en el estudio de este creador afroamericano.

Ellos se convirtieron en mis padres adoptivos, me ayudaron mucho, no me pagaban más de diez dólares semanales pero en ese tiempo una pizza y una coca-cola valían sólo 30 centavos, y el pasaje en el *subway* sólo 15 centavos. Así que los \$10 eran suficientes para mí. Cuando terminé ese aprendizaje, que duró como año y medio, casi dos años, me gradué de la *high*, me llamaron al estudio y me preguntaron, tú quieres continuar tus estudios; contesto: sí, pero ¿cómo puedo hacerlo si no tengo dinero? Ellos me dijeron que ellos tenían ahí una cantidad para mí por todo el tiempo que pasé con ellos, y que me iban mandar a estudiar a California al Art Center College of Design, donde había estudiado Hal Greer. Me pagaron el pasaje, el primer año de estudios, me convertí en hippie y me fui al otro lado de América, a California.

Todo el mundo empieza a reírse, y él me dice, no te preocupes, acabas de decir algo muy surrealista.

Llego a Los Angeles, a una universidad de arte comercial, el Art Center College of Design. Allí venía gente de Japón, de Francia, de España, de todo el mundo. Estudié dos años, pero decidí que el arte comercial no era para mí. Aprendí la técnica, pero no me gustó ese mundo donde una imagen tiene que comunicar algo en seis segundos, y decidí cambiar de escuela. Fui a estudiar al San Francisco Art Institute; allí por entonces entro a

clases más cercanas a las artes plásticas, con mucha más teoría. Lo interesante es que en la escuela del Art Center no tenían mucha idea de explicación, porque era muy técnica, pero en San Francisco pasaba al contrario, allí se formaban debates y la gente comenzaba a hablar...Tuve el *advantage* de poder combinar las dos cosas.

Uno de los momentos más interesantes para mí en esa universidad tuvo lugar cuando, después de unos meses de estudio, un profesor me dice oiga, usted es muy surreal. Yo les digo, yo no soy surreal, soy puertorriqueño, sin saber lo que estaba diciendo. Todo el mundo empieza a reírse, y él me dice, no te preocupes, acabas de decir algo muy surrealista. Lo que quiero que hagas es que vayas a la biblioteca y hagas

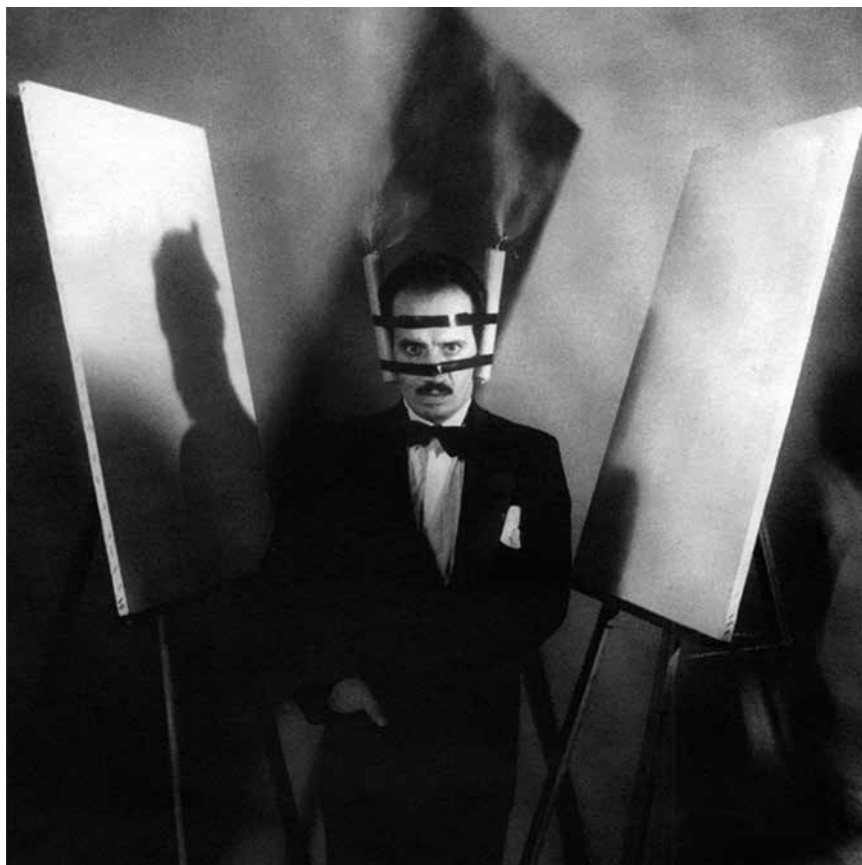


Figure 1. Autobiographical Art, ADÁL 1987. From the series, *I was a schizophrenic mambo dancer for the FBI*. All images are reprinted, by permission from Adál.

research sobre el Movimiento Surrealista. Yo voy, le hago caso, y cuando regreso a la semana me dicen, qué aprendiste, contesto, aprendí mucho, entre otras cosas que en ese tiempo muchos artistas y coleccionistas, editores y personas relacionadas con el arte viajaban a sitios como el Caribe, África, Oriente, y por allá descubrieron una manera de hacer arte subjetiva que llevaron a París, al que añadieron teorías de Freud y le llamaron Surrealismo. También aprendí que en mi experiencia personal como puertorriqueño, por parte de los cuentos fantasiosos de los jíbaros, que incluían viejas voladoras que fueron confundidas con platillos volantes, influencias del espiritismo y la santería o relatos bíblicos como el del Corazón sangriento de Jesús y San Francisco de Asís, que levitaba y hablaba con los animales, todo ello ya llevaba un tiempo presente; ahora descubrí que tenía su nombre dentro de la academia sin yo saberlo.

CGC: Al principio tienes una influencia marcada por varios contextos. ¿Qué personas te influyeron directamente?

A: La respuesta está relacionada con lo que me sucede justo después. Me graduó en 1973 y vengo a Nueva York, entonces había un crítico de fotografía y música del New York Times que se llamaba A.D.Coleman. Lo conocí en San Francisco, él andaba por allá con su esposa. Los profesores le dijeron que hablara conmigo porque tenía una visión diferente. La tradición fotográfica de California incluía a gente como Ansel Adams y Edward Weston, fotógrafos que estaban trabajando *landscapes*, muy interesantes porque el paisaje allí es abierto horizontal, y entonces tenía sentido que ellos fueran detrás de algo que tuviera la misma lógica, mientras que por ejemplo en Nueva York por los *skycrapers* la fotografía era más vertical y ansiosa.

Yo le enseñé mi trabajo a Coleman, le gustó, y me dijo que le llamase cuando llegara a Nueva York. Dos años más tarde estaba allá, ya él vivía en otro lado, no con su esposa, cuando fui a buscarlo ella me dijo que no estaba allí, pero que podía quedarme un tiempo si necesitaba. Desarrollé una relación con ella muy cercana, y decidimos empezar una galería. Comenzamos Foto Gallery en el Soho, que fue muy importante en los años setenta. Entonces había dos galerías de importancia: La Witkin Gallery, que se dedicaba a artistas clásicos, ya muertos, y la Light Gallery, que se dedicaba a los contemporáneos que ya tenían fama. Ahí fue donde nosotros entramos. La gente creativa y de vanguardia de la fotografía podía ser descubierta en nuestro espacio y pasar a otras galerías.

Tuvimos Foto Gallery por diez años. Durante ese tiempo yo estaba interesado en las películas de Buñuel, la literatura de Borges, el Dada, y entonces toda esa mezcla filtrada por mi experiencia como boricua dentro de la diáspora me hizo absorberlo todo y combinarlo. Conocer a Coleman fue muy importante para mí, me abrió muchas puertas. Los artistas que buscaban documentar el paisaje interior representaban una

nueva manera de hacer fotografía; gente como Duane Michals y Ralph Gibson me influyeron mucho y, aunque yo era un muchacho de veintitrés años y ellos fueran veteranos de cuarenta en adelante, me sirvió mucho, me permitió entrar en su sector y aprender bastante.

CGC: ¿Qué gente pasó por Foto Gallery?

A: Como mi socia en el proyecto estuvo casada con un crítico muy importante tuvimos la oportunidad de conocer a artistas de todo el mundo. Pudimos mostrar portafolios de gente como Man Ray, Brassai o Jean Eugène Atget, que exponíamos en una pared que era como el espacio de los clásicos, y entonces otro espacio se dedicaba solamente a los nuevos. Ahí entró gente como Melissa Shook, una fotógrafa que después de perder la memoria decidió documentar por medio del autorretrato todos los días del resto de su vida. Hace poco hablé con ella y continúa su proyecto. También Foto Gallery fue responsable por llevar al fotógrafo Peter Hujar a la atención de Da Capo Press, una casa editorial que había publicado mi primer libro, *The Evidence of Things Not Seen*. El resultado fue la presentación de su primer libro, *Portraits in Life and Death*, que incluiría una exposición en nuestro espacio. Hubo también un fotógrafo que tiró fotos de cucarachas y las pegó en las paredes de la *White House* en Washington DC durante una visita guiada. La semana siguiente regresó con un grupo de amigos con fotos de latas de Raid simulando que iban buscando y matando las cucarachas. Metafóricamente él había “desparasitado la White House”, y ahora la estaban barriendo y eliminando los “bichos”. Fue un acto muy significativo porque el presidente en ese momento era Nixon y acababa de suceder todo el escándalo del *Watergate*. Estos fueron algunos de los artistas desconocidos que Foto Gallery descubrió, pero personas como Ralph Gibson, Larry Clark y Robert Mapplethorpe colaboraron dando lecturas o criticando portafolios, por ejemplo.

Era el momento de los Black Panthers, de los Young Lords Party, todo eso creaba un ambiente donde se mezclaban experiencias a nivel político, social y cultural.

CGC: Debió ser una época muy interesante... ¿Teníais contacto con otras comunidades? ¿Existía entonces, por ejemplo, una relación entre los artistas puertorriqueños y el arte afroamericano?

A: Si hablamos de la relación entre los boricuas y los afroamericanos en Nueva York en ese tiempo, y de cómo se relacionan en términos de “*racial fears and fantasies*”, lo primero es tener en cuenta que se trata de un tema complejo, difícil de resumir en una

única posición. Me imagino que todo depende de la persona y sus condicionantes. Pero en cuanto a la política y cultura, hay muchos casos: Juan Sánchez, por ejemplo, tiene una influencia fuerte del jazz, del *rhythm and blues* y de la política de izquierda en su trabajo. Teníamos una experiencia relacionada con el gueto, y necesitábamos el apoyo unos de otros. Había intercambios culturales, la gente se casaba entre sí. Era el momento de los Black Panthers, de los Young Lords Party, todo eso creaba un ambiente donde se mezclaban experiencias a nivel político, social y cultural.

CGC: ¿Existía esa relación a nivel artístico con respecto a otras comunidades caribeñas?

A: Depende, igualmente. En ese tiempo la comunidad dominicana era muy pequeña



Figure 2. *I'm so glad*, ADÁL 1979. From the fotonovela *Falling Eyelids*, Foto-Graphic Editions, NYC 1980/Reprinted by Sir Real Books, San Juan, Puerto Rico 2012.

y considerada en cierta manera como *non-cool*, porque acababan de apearse del barco. Pero mucho ha cambiado y la comunidad dominicana ha logrado muchos triunfos cultural y políticamente, así como también en los deportes. Con respecto a los cubanos, el vínculo se daba más en el ámbito de la música, y se producía con los migrantes que estaban en Nueva York desde antes de la toma de poder de Castro. Una parte importante de los músicos latinos del momento en Nueva York eran puertorriqueños. En los grupos más importantes desde los cuarenta hasta los sesenta hubo una representación muy significativa puertorriqueña, con gente como Juan Tizol, Tito Puente o Tito Rodríguez. Y fíjate que una de las orquestas más importantes de la década del mambo, “Machito y sus Afrocubanos”, tenía a muchos puertorriqueños entre sus integrantes. Por otro lado, hay que considerar que la posición de la mayoría de los cubanos que se fueron de Cuba después de Castro era un condicionante. Se trataba de profesionales de clase media-alta, que no conectaban con la música Afro-Antillana que era producida por músicos que eran emigrantes pobres. Son cosas que influyen...

Los fotógrafos puertorriqueños de la diáspora que estaban trabajando en Nueva York como parte del movimiento nuyorican desarrollaban un trabajo fotográfico que documentaba el barrio y la condición del Boricua dentro de este ambiente. Ellos trabajaban más la documentary photography.

CGC: ¿Tenías contacto entonces con otros artistas puertorriqueños que estuvieran en Nueva York?

A: La experiencia mía con la comunidad artística puertorriqueña estuvo marcada por el hecho de que no había fotógrafos trabajando el tipo de fotografía que me interesaba como artista. Los fotógrafos puertorriqueños de la diáspora que estaban trabajando en Nueva York como parte del movimiento *nuyorican* desarrollaban un trabajo fotográfico que documentaba el barrio y la condición del Boricua dentro de este ambiente. Ellos trabajaban más la *documentary photography*. Así que no me encontré muchos fotógrafos puertorriqueños en una línea fotográfica más conceptual como era la mía.

Sin embargo, si hablamos de arte en general, había un movimiento bien interesante. En realidad se trataba de un contexto amplio. El Museo del Barrio fue fundado en 1969 por Raphael Montañez Ortiz. Él venía del movimiento de Fluxus, pero descubre que se necesitaba un espacio para los artistas y el público puertorriqueño, y comienza un museo pequeño en lo que era un “*store front*” que ahora se ha convertido en un sitio reconocido mundialmente. Además de ellos, estaba el grupo del Taller Boricua,



Figure 3. SubVersive Coffee, ADÁL 1999. [Explosive can of Bustelo Coffee placed by terrorist cell Los Bodega Bombers to protest New York City's annexation by El Spirit Republic de Puerto Rico on 09.30.99] From the installation, Blueprints for a Nation a component of El Puerto Rican Embassy Project.

creado por los mismos años; también la Association of Hispanic Arts, una organización que empleaba a artistas puertorriqueños y nos enviaba a dar cursos de arte en las escuelas públicas. Dentro de ese grupo estábamos Pedro Pietri, poeta y dramaturgo; Jerry González, el gran jazzista y cofundador de Conjunto Libre; o el que habla. Otras iniciativas del momento fueron la Cayman Gallery en la calle East Broadway en Soho, o el trabajo de Papo Colo, que tenía su estudio en Canal Street. Ese pequeño espacio de Papo eventualmente se convertiría en Exit Art, situado en la Calle Broadway, y después en el área de Chelsea. Para resumir: sí, nos conocíamos todos, hablábamos entre nosotros, había un diálogo.

CGC: ¿Teníais en ese primer momento visibilidad en la isla?

A: Se tardó un poco. Por mucho tiempo, en Puerto Rico lo que producían los poetas y artistas de Nueva York era visto con problemas. La idea de que unas personas hubieran creado un idioma propio, una identidad híbrida, no se tomaba muy en serio... Hasta que muchos de los jóvenes de Puerto Rico se fueron a estudiar fuera, y aprendieron en la academia, en la universidad, la importancia de estos movimientos como manera de tropicalizar el ambiente, no comenzaron a aceptar y entender su importancia. Antes de eso había muchos prejuicios.

Por mucho tiempo, en Puerto Rico lo que producían los poetas y artistas de Nueva York era visto con problemas.

CGC: ¿Dónde podemos ubicar temporalmente ese cambio?

A: Por mucho tiempo en Puerto Rico hubo una tendencia que buscaba crear un arte más nacionalista en su enfoque y esto, pienso, creó una visión muy aislada, como si la isla tuviera un espejo rodeándola y sólo se viera el reflejo. Por eso muchos de los artistas que estudiaban afuera y que tenían una visión más amplia no regresaban. Durante los noventa empiezan a regresar jóvenes a la isla que estudiaron en sitios como Nueva York, España o París, y montaron sus propios espacios de exposición con tendencias más experimentales y globales. Yo creo que esto influye mucho en las posiciones de la crítica en la isla, que, además de permitir contemplar cosas nuevas, también serviría para entender y apreciar mejor las contribuciones artísticas de los *nuyoricans*.

CGC: Vayamos a tu obra. Desde tus autorretratos siempre has mantenido una cualidad performática. ¿Cómo entiendes esa relación con el teatro y el performance?

A: Desde pequeño me fugaba al cine. Pero la diferencia era que mientras mis amigos iban a ver películas de Jerry Lewis y a besarse en el balcón con sus novias, yo



Figure 4. *La Nun of the Above*, ADÁL 2000. [Of the Order of the Sisterhood of the Holy Breast of La iglesia de la Madre de los Tomates and alluding to the none-of-the above option on the Puerto Rican status ballot.] From the installation, *Blueprints for a Nation* a component of *El Puerto Rican Embassy Project*.

estaba en otro lugar viendo las películas de Luis Buñuel, Ingmar Bergman, y François Truffaut. No las entendía muy bien, pero ese aspecto de ellas me llamaba la atención. Creo que influyó en mi obra. Y por eso siempre ha habido una parte de performance en mi trabajo. Hay algo autorreferencial también; yo creaba un tipo de simulación, me metía dentro de la imagen, creaba una narrativa, algún tipo de foto novela, pero siempre estaba dentro de la historia. En una ocasión, viviendo en Puerto Rico en los años ochenta, el artista Antonio Martorell me dice, Adál, me gusta mucho tu trabajo, especialmente cómo fusionas diferentes géneros en tu obra fotográfica. Pero me preguntó si me había propuesto escribir una poesía si me venía un pensamiento poético, o crear un baile si me venía una idea de movimiento, o una obra de teatro si concebía una narrativa. Se trataba, en definitiva, de utilizar diferentes géneros de las artes en vez de fusionarlos en una fotografía. Me dijo: “¿no te interesaría desarrollar todas tus personalidades creativas?” Entonces me interesé por probar diferentes disciplinas, y cuando regresé a Nueva York pensé en crear mi primera obra de teatro.

Me comuniqué con Pedro Pietri, que era mi colega y *partner in crime*, y le pedí que me escribiera un texto basado en unas ideas del mambo como fuente y portavoz político/social de la identidad *nuyorican*. También me comuniqué con Tito Puente, a quien había retratado para mi tercer libro, *Mango Mambo*, un libro de retratos de salseros famosos. Los dos aceptaron y esa fue mi primera obra de teatro titulada *Mondo Mambo: A Mambo Rap Sodi*. Fue presentada en el Joseph Papp Public Theater, NYC, como parte del Festival Latino en 1990.

Hay un santo venezolano, José Gregorio Hernández, que en vida era médico y se representaba siempre con un suit, una corbata y un gorro negro, eso influyó mucho en el look que yo iba a asumir.

Dado que mi trabajo siempre ha tenido que ver con la identidad, el retrato y el autorretrato han sido frecuentes. Mi primer libro, que utilizaba el collage, ya lo empleaba, pero eventualmente he desarrollado una manera más directa de retratarme, usando el mismo look. Hay un santo venezolano, José Gregorio Hernández, que en vida era médico y se representaba siempre con un *suit*, una corbata y un gorro negro, eso influyó mucho en el look que yo iba a asumir. Desde entonces decidí vestirme de etiqueta para representarme. Era una manera de reaccionar a ciertas situaciones, a lo que pasaba en el mundo, a mis experiencias personales, a lo que leía en ese momento. También había algo de reafirmar y cuestionar al mismo tiempo la identidad.



Figure 5. *Forgotten Memories*, ADÁL 1973. From the book, *The Evidence of Things not Seen*, DA Capo Press, NYC 1975.

Ahora bien; con algunas piezas, como *Out of Focus Nuyorican*, planteo un autorretrato colectivo. Pensaba en la idea de que la dominación de Puerto Rico primero por España y luego por Estados Unidos causó un tipo de colonización mental que nos quitó nuestras voces y el poder personal dentro de nuestras vidas, haciéndonos dependientes del estado de manera negativa, creando un tipo de trauma psicológico-emocional que nos ha situado fuera de foco. En ese momento yo estaba leyendo dos libros importantes en mi vida. Uno era *Invisible Man* de Ralph Ellison, que tiene que ver con la condición del negro en Estados Unidos en los cuarenta y cincuenta. Ellison cuenta que se sentía invisible por la falta de reconocimiento de su presencia, lo que impedía que lo vieran.

También estaba leyendo *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge* de Carlos Castañeda, donde habla del *assemblage point*. Él dice que todos tenemos un *assemblage point* en la espalda debajo de los hombros, un lugar donde se cruzan las energías del universo en el cuerpo, es el punto donde la persona se hace material. Es el punto fijo material en el mundo. Lo encontré interesante, porque en la fotografía, cuando entra la luz por el lente, en el punto donde se cruza la luz es donde la imagen está enfocada. Me pareció curiosa la comparación. Castañeda defendía que, si emocionalmente, por un trauma, o incluso a propósito, ese *assemblage point* se mueve a otro punto, uno se puede ir de este mundo material, o hasta se puede volver loco. Explicaba la locura, el trauma o la desaparición del individuo como un *assemblage point dislocation*. Ante cualquier cambio brusco, la imagen queda fuera de foco.

En la serie utilizo la idea, relacionándola con el trauma, pero también, al mismo tiempo, recupero la visión de Castañeda de conseguir apoderarse de esa nueva posición, convirtiendo el desenfoque en una maniobra de *empowerment*, que ofrece la posibilidad de visitar otras dimensiones y otras realidades, por lo que algo que limitaba, ahora era una ayuda. La cuestión estriba en trabajar, en aceptar, esa situación para indagar en la conciencia colectiva del grupo dominante sin que éste se diera cuenta.

CGC: ¿Cómo influye en esa concepción el hecho de trabajar desde la diáspora?

A: Según lo veo, la clave está en que, aplicándolo a esta situación que vivimos, cuando uno entra en una experiencia que no es la suya, si mantiene el cerebro abierto, aprende. Si mantiene un pensamiento cerrado, basado en el aislamiento o en sentimientos extremos de nacionalismo, entonces puedes tener una experiencia bastante limitada, puede causar conflictos y ansiedad.

CGC: ¿Qué premisas has seguido en tus libros y fotonovelas? ¿Cómo empiezas a editar?

A: El primer libro que edité el mismo año que empezamos Foto Gallery fue *The Evidence of Things Not Seen*; lo publicó Da Capo Press en 1975 en New York. Recibió la influencia de los surrealistas y el Dada filtradas por mis experiencias personales. Después empecé una fotonovela, con una idea más popular y latinoamericana, *Falling Eyelids*, que saldría en 1980 de la mano de Foto-Graphic Editions, también en New York. Ahí incluí influencias de las fotonovelas mexicanas, del cómic norteamericano, del cine de Buñuel y de la Nueva Ola francesa. Después de eso empiezo un libro de retratos de puertorriqueños en los Estados Unidos de todas las clases sociales, porque encontré que no había suficiente material que sirviera de *role models* a la juventud boricua. La idea era subir un poco la autoestima y combatir la ignorancia cultural y el prejuicio. En las escuelas se aprendía sobre George Washington y Abraham Lincoln, pero no había nada acerca de la experiencia puertorriqueña o latina. A ese libro se

le escribió un currículo y se convirtió en parte de los estudios sociales en el sistema escolar de Nueva York. Es un logro de cual me siento muy orgulloso.

Después de eso empiezo una serie de retratos de salseros. Eran los tiempos de las revoluciones, y en los Estados Unidos se daba el movimiento de los Black Panthers. En El Barrio puertorriqueño en Nueva York se daba un movimiento similar para la comunidad boricua llamado los Young Lords. Una diferencia significativa entre los dos movimientos era que, en el caso de los Young Lords, muchos de nuestros artistas y músicos eran miembros de ese movimiento o estaban de acuerdo con su plataforma política de izquierdas.



Figure 6. Celia Cruz. *La Guarachera del Mundo*. ADÁL 1985. From the book, *Mango Mambo*, published by Galeria Luiggi Marrozzinni, San Juan, Puerto Rico, 1987.

Entonces, cuando empieza el movimiento de la salsa en Nueva York a fines de los sesenta y principios de los setenta, combinando ritmos Afrocubanos, Afro-puertorriqueños, del Jazz o del *Rhythm & Blues* con letra y con una posición politizada, la música se convierte en el portavoz de las comunidades puertorriqueñas tanto en Nueva York como en la isla, de la misma manera que sucede también con los grupos latinoamericanos por todo el continente. Con eso en mente, pensé que era importante documentar en retratos a estos músicos, porque en su tiempo reflejaban la condición verdadera del pueblo.

El origen de las fotonovelas viene de una experiencia: se me había quedado grabado cómo la gente en los Estados Unidos las consumía en los metros. En un momento dado,



Figure 7. Tito Puente. *Mambo King*. ADÁL 1985. From the book, *Mango Mambo*, published by Galería Luiggi Marrozzinni, San Juan, Puerto Rico, 1987.

cuando estaba comenzando a pensarme como artista, se me ocurrió utilizar la idea de la fotonovela. En cuanto al contenido, tiene que ver conmigo, en muchas ocasiones hablo de fotógrafos que inventan su propia realidad y algunas veces despiertan dentro de su propia obra. Quería utilizar la fotonovela por ser un género popular, que al mismo tiempo me permite presentar historias más sofisticadas. En el mismo tiempo comencé a interesarme por el performance art, comencé con el proyecto de *Mambo Rap Sodí*, y más recientemente escribí *La Mambópera*.

CGC: En el caso de *Mambo Rap Sodí*, llevas a cabo una colaboración con Pedro Pietri y Tito Puente. ¿Podrías contarme cómo llegáis a trabajar juntos?

A: Cuando estaba en Puerto Rico en la década de los ochenta publiqué el libro que te comentaba, *Mambo Mango*, un conjunto de retratos de los salseros más importantes puertorriqueños y cubanos; entre otros, incluía gente como Tito Puente, Celia Cruz o Willie Colón. Cuando decidí regresar a Nueva York, durante el vuelo, pensé que sería interesante crear un tipo de pequeño performance basado en la salsa para promover el libro. Al llegar a Nueva York hablé con Pedro, le pareció bien y me propuso llevarlo a cabo. Entonces llamé a Tito, también le encantó la idea, se prestó a hacer la música y tocarla en vivo. Pedro me preguntó de qué quería que tratara la obra. Yo estaba pensando entonces en cómo el mambo y la salsa nos definen como puertorriqueños en la diáspora. Empezamos a trabajar con el proyecto, y finalmente salió adelante. El comienzo, por ejemplo, lleva un *feeling* de la experiencia *nuyorican*, pero también de los *beats* de los cincuenta, y dice así:

“Ladies and gentlemen

Thank you for coming

But don’t come again.

This is the way to welcome enemies and friends

Under the same rhythm roof

Where there is proof of rhythm after death.

Because after todo has been said

And the world still remains undone

In the eyes of everyone yet to come

Who’s already here tonight

The music continues

Beyond here

And after there

And returns to where your first dance steps

Started a long, long time ago

**When tu madre y tu padre were young
And you, were a very much younger pedestrians
Of el mambo
A phenomenon then
A phenomenon now
That constantly continues to concretely explain
To the brain via the beat of the crazy feet
Dancing spontaneously to innovative
Mind blowing structure
So mucho loose
You got to take your mind
Off your mind
To dance this mambo too!"**

Así seguía. De pronto el monólogo coge un *break*, entra la música y el baile, y de momento vuelve la voz. Es como si uno estuviera en un cabaret. Detrás del micrófono está el *MC*; detrás está la orquesta tocando la música en vivo y, por último, en una pantalla, gente bailando en un cabaret. Lo hicimos en el Nuyorican Poets Cafe, invitamos a la gente del Public Theatre, que hacían el Latino Theatre Festival, y ese año decidieron incluirla dentro del festival latino, lo que supuso que al otro momento estuviéramos allí con la orquesta de Puente.

A partir de entonces decidimos que la colaboración entre Pedro y yo podía dar resultado, que iba bien. Los dos estábamos influidos por Dada, incluíamos en nuestro trabajo el humor negro, la irreverencia, la idea de liberar el espíritu creativo por medio de nuestra propia realidad como *Nuyoricans*. Decidimos seguir, y después de esa obra comenzamos a analizar el mundo basado en la asociación entre Estados Unidos y Puerto Rico como colonia. Dentro de esa asociación se crea como un estado esquizofrénico híbrido y una dependencia. Un amigo y colega de Pedro, Eduardo Figueroa, fundador del New Rican Village en el Lower East Side o Loisaida, ya había conceptualizado la idea del "Spirit Republic of Puerto Rico" y su embajada, "El Puerto Rican Embassy". Pero para ese entonces usaban la idea del *Puerto Rican Embassy* para producir las obras y poemarios de Pedro. Pedro las escribía y Eddie las dirigía. Además montaban algunos eventos de poetas nuyorican bajo la producción del *Puerto Rican Embassy*.

En ese entonces yo colaboraba con Pedro y Eddie, pero siempre regresaba a mi propio proyecto de Foto Gallery. Cuando Eddie murió de repente la Embajada se disolvió. Algunos de los miembros se fueron a vivir a California, otros se desanimaron, y otros murieron. Para ese entonces yo me había retirado de Foto

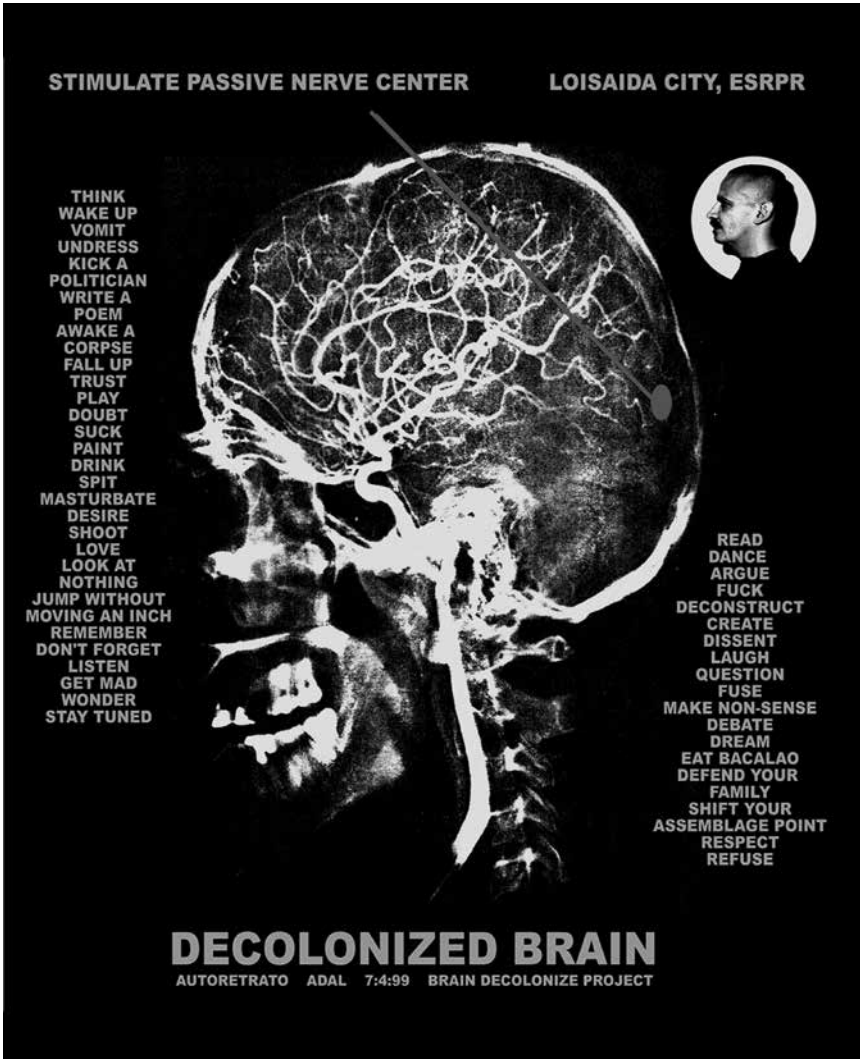


Figure 8. *La Decolonized Brain*. ADÁL, 2000. From the installation *Blueprints for a Nation* a component of the *El Puerto Rican Embassy Project*.

Gallery y le había dejado el proyecto a Alex. En todo caso, después de esperar como un año como respeto a Eddie me acerqué a Pedro y le dije que, ya que en mi trabajo como fotógrafo y artista siempre me había basado en la creación de mundos alternativos e imaginarios, sabría cómo llevar la idea del *Puerto Rican Embassy* adelante. La Embajada como representante político/cultural oficial del nuyorican en el mundo material tendría que traerse al mundo de los objetos físicos al igual que *El Spirit Republic of Puerto Rico*. Esto se haría creando y diseñando un pasaporte, “El Passport”, que nos definiera como ciudadanos de este mundo, y un himno nacional, “El Spanglish National Anthem” escrito en el idioma de los Nuyoricans: Spanglish. Además, expandimos la república al ciberespacio, creando el sitio web del Puerto Rican Embassy.

La Embajada como representante político/cultural oficial del nuyorican en el mundo material tendría que traerse al mundo de los objetos físicos al igual que El Spirit Republic of Puerto Rico.

La colaboración en este caso comenzó en Nueva York, originando un espacio donde el nuyorican pudiera empoderarse por medio de su expresión artística. Invitamos a artistas de video, de teatro, de la música, a poetas, a toda la escena cultural, a crear sus piezas basadas en ese proyecto. Regresaron Jesús Papoleto Meléndez, unos de los miembros originales que se había ido a California; también se unió de nuevo Joe Pietri y la hermana de Pedro, Carmen Díaz Pietri. Todos ellos habían sido parte del movimiento original. Además, la sangre nueva vino representada por María “Mariposa” Teresa Fernández, que fue nombrada como la *Head of State of the Hybrid State de Nuyol*, así como por el gran poeta Tato Laviera.

Puedo hacerte un cuento corto sobre Mariposa. Estando yo en San Francisco me encuentro con mi mentor, René Yáñez, fundador de la Galería de la Raza. René me había invitado a ser parte de su galería y me dio mi primera exposición como artista, introduciéndome en el mundo del arte chicano. Aprendí mucho con ellos. Volviendo al tema, en un momento dado René me mira y me dice, ¿Cuándo van a anexionar Nueva York ustedes? ¿Cómo?, pregunto. No lo entendí. Él me contestó que, ya que los Estados Unidos anexionaron Puerto Rico sin nuestro permiso, nosotros le debíamos devolver el favor anexionado Nueva York al Spirit Republic of Puerto Rico. Pero claro, qué obvio, le respondí. Cuando regresé a Nueva York le comenté a Pedro la idea, y le encantó. Ahí teníamos nuestro siguiente evento.

Decidimos invitar a Mariposa a asumir el puesto de *Head of State of el Hybrid State de Nuyol*. Ella aceptó. Pedro y yo dimos nuestros *speeches*. Y durante el evento Mariposa nombró a su *cabinet* que estaba formado únicamente por mujeres. De ese evento también surgió un grupo de terroristas imaginarios contra la embajada que se llamaron *Los Bodega Bombers*. Ellos detonaban productos alimentarios explosivos, como latas de Café Bustelo, para protestar por la ficticia anexión de Nueva York al *Spirit Republic of Puerto Rico*. Fue un evento maravilloso.

De ese día en adelante se tuvimos bautizos en masa para aquellos que no eran boricuas, pero que querían unirse a nuestro movimiento.

El Passport se daba en las presentaciones que hacíamos. En una ocasión nos visitó una señora judía anciana, se detuvo delante de nosotros y nos dijo, qué idea tan bonita, tan fantástica, qué lástima que yo no sea puertorriqueña porque quisiera ser parte de todo esto. Pedro era reverendo; mucha gente cree que es un título que él se dio, pero no, estudió un curso a correspondencia, fue ordenado y le enviaron su diploma. Él podía casar y hacer cualquier cosa que hace un reverendo. Yo recordé que había visto a Pedro bautizar a una persona en la bañera en su apartamento durante un poemario que leyó en su casa. Le dije a Pedro que la bautizara *nuyorican* para que le pudiéramos dar el pasaporte. De ese día en adelante se tuvimos bautizos en masa para aquellos que no eran boricuas, pero que querían unirse a nuestro movimiento. Desde ese momento fuimos ideológicamente más inclusivos. El lema del movimiento era "*The imagination is a free nation*".

Así surgió el concepto de la embajada puertorriqueña imaginaria para *nuyoricans*, concebida por Eduardo Figueroa, que se convirtió, bajo la dirección artística mía y de Pedro, en un espacio físico para los *nuyoricans* y para cualquier persona que quería independizarse mentalmente, culturalmente, por medio de su intención creativa. Uno sólo tenía que estar a favor de la liberación de la mente. Son muchos los que se creen libres mientras sus mentes siguen encarceladas en el pasado. Por eso Pedro y yo admirábamos tanto a los Dadaístas, porque por medio de su irreverencia rompieron con todo lo tradicional para liberar el espíritu creativo.

Entonces empecé a considerar la idea de poner el resultado de esa experiencia y los artefactos que iba inventando en una instalación. Creé una pieza titulada *Blueprints for a Nation*. El resultado fue una instalación con un catálogo curados por Ricardo Viera en Lehigh University Art Galleries. Yo tomé por ese lado, Pedro seguía por el lado de



Figure 9. *WIPE*, ADÁL 2011. Esta obra se presentó en *The 15th Tallin Print Triennial* en Estonia titulada, “*For Love Not Money*”.

la poesía y teatro, y para hacer algo propio decidí traer ese mundo imaginario a lo material y expresarlo visualmente de esta manera.

CGC: Déjame volver por un momento a *Mambo Rap Sodí*. En lo relativo al tema, ¿tenía la obra una base tan narrativa como llevaría luego *La Mambópera*, o se trataba de algo más abstracto?

A: La mayoría del texto de *Mambo Rap Sodí* es de Pedro, un poema. Yo siempre he añadido lo que hago a lo que voy haciendo después; muchos de los diálogos de *La Mambópera* recuperan el sentido poético de esa obra. *La Mambópera* tiene algo de *Mambo Rap Sodí*, pero también una estructura más clásica, con un comienzo, un

desarrollo y un final, hay una historia que se cuenta, mientras que aquí se trata de un monólogo que puede caber en *La Mambópera* como una escena.

CGC: Entre ambas obras hay una diferencia temporal amplia. ¿Crees que el concepto de ambas piezas cambia debido a ello?

Creo que la identidad puertorriqueña sigue fluyendo en diferentes direcciones; creo que somos un ejemplo de una identidad global, incluso sin querer serlo.

A: Depende de cómo lo mires. Está el cambio de formato, pero lo que tienen en común es que se trata de una investigación existencial sobre la identidad. Ese concepto va en todo lo que hago, el cuestionamiento sobre quién soy o no soy. En las lecturas que hago, mi trabajo puede incluir desde cosas folklóricas hasta otras conceptuales y filosóficas; por eso muchas veces me han preguntado si me considero artista puertorriqueño. La pregunta es interesante, porque obliga a repensar la propia historia de Puerto Rico, un espacio donde llegaba gente de muchos lugares que crean una sociedad muy diversa que se iría configurando poco a poco. Hubo una combinación de tantas culturas diferentes, que el puertorriqueño nunca ha sido puro de una cosa o de otra. La experiencia boricua no es solamente una experiencia de lo marginal, ni de sofisticación, sino que tenemos todo eso y mucho más, y el artista puede escoger cosas diferentes siendo siempre auténtico y pudiendo hablar en todos los casos de identidad *or simply create art for art's sake*. Creo que la identidad puertorriqueña sigue fluyendo en diferentes direcciones; creo que somos un ejemplo de una identidad global, incluso sin querer serlo. Yo sigo explorando y desarrollando ese tipo de idea.

CGC: Háblame de *La Mambópera*. ¿Cómo surge la idea?

A: Desde mucho atrás yo sabía que me interesaba el performance, lo que tenía que ver con el teatro y la actuación. Ya había producido mis fotonovelas, que tenían componentes teatrales y de cine. Ya estaba más o menos creando historias, cuentos, narrativas, por medio de la fotografía. La cuestión era cómo poder moverlas, y añadirles sonido, audio, movimiento, edición. Entonces, una de las razones de que me fuera a investigar con los poetas *nuyorican* era que tenían interés por el performance, por el teatro. Comencé a leer las obras de teatro de Pedro Pietri y de Miguel Piñero, además de buscar manuscritos de otros dramaturgos experimentales. Eso, la experiencia de hacer la dirección artística de los eventos que montábamos con la Embajada, así como la actividad adicional de crear los *video set designs* de las obras de flamenco de

la compañía Pasión y Arte de mi compañera en aquel tiempo, Elba Hevia y Vaca, me ayudaron a desarrollar una estética teatral.

La experiencia de *Mamo Rap Sodi* me gustó tanto que eventualmente decidí que iba a escribir algo yo mismo, sin la ayuda de otros escritores, y de ahí salió la idea de *La Mambópera*. Sucede que antes monté una pequeña pieza que estaba compuesta por diferentes escenas en el Nuyorican Poets Cafe; tenía que ver con la salsa, y, en particular, con su condición híbrida. La veía como una mezcla de diferentes ritmos caribeños combinados con la experiencia *nuyorican* y una política del lado izquierdo, y empecé a hacer una escena, como si fuera una pieza, que fusionaba cosas que normalmente no se juntan: un *doo wop* característico de los años 50 con una rumba, por ejemplo. Era una rumba *doo wop*. O un ritmo de bomba con *tap dancing*. A todo sumaba los videos que creaba.

Una de las piezas que compuse, de unos cinco minutos de duración, contaba la historia de una mujer encarcelada por bailar el Chachachá. El título de la pieza era “El Delito Chachachá”. La protagonista vivía en una sociedad donde estaba prohibida la música, y la descubrieron bailando. Se la llevaron, la arrestaron, la presentaron en la corte y el juez la condenó por noventa años. Encontré que esa pieza era la que más le gustaba a la gente, la que más comunicaba. Tenía algo popular, comercial, fantasioso, algo que veía que le encantaba al público. Decidí entonces coger ese pedacito de cinco minutos y ampliarlo a hora y media. Fui al Tribeca Performing Arts Center en Nueva York, les llevé el video, les interesó y me dieron una residencia de un año donde pude ir dos veces a la semana. Seguía escribiendo la pieza, me reunía con el director de teatro, que me miraba el manuscrito y me daba ideas. Al fin del año ya tenía una obra de hora y media basada en esos cinco minutos que se llamaba *La Mambópera*.

La Mambópera trata, al fin, de una mujer que está en una sesión terapéutica porque tiene problemas de intimidad con su novio. En las sesiones llega a entender que la sociedad patriarcal donde ha vivido toda su vida y donde vive ahora le borró el principio femenino, y ella tenía que realizar un viaje dentro de sí misma para despertar esa parte de ella que estaba dormida. Entonces, dentro de ese viaje interno empieza a proyectar un mundo paralelo que existía en el futuro, donde había una ciudad que se llama Silencio City. Ahí está prohibida la música, y hay un grupo de terroristas que se llaman a sí mismos Los Mamboleros. Su misión es traer de nuevo la clave, la música, a ese mundo silencioso que antes se llamaba La República del Mambo. Ella despierta ahí. Su aventura consiste en ayudar a este grupo a recuperar la música; más o menos, esa es la trama de *La Mambópera*.

Se trata de una metáfora del despertar el espíritu creativo, un viaje de descubrimiento. Conlleva música en vivo y video que interaccionan con los actores: por ejemplo,

cuando ella está en la corte, el juez aparece en pantalla, y el diálogo entre el juez y la protagonista tiene lugar utilizando los dos medios. Lo que tenía en mente en el momento en que produce la obra es un conjunto de referencias, pero hay una fuerte: hubo un tiempo en Puerto Rico, durante la presencia española, que estaba prohibida la percusión africana porque no se quería contaminar la danza española, querían mantenerla pura y virginal. No se podían introducir ritmos africanos porque suponía incorporar una cosa “salvaje”, que impurificaba. Entonces, si llegaban a tu casa y estabas celebrando tocando una danza con un güiro se llevaban al güirero, lo metían en la cárcel y a veces lo fusilaban. Hasta ese punto llegaba ese tipo de prohibición cultural, de expresión propia. Otro ejemplo sería en los Estados Unidos a partir del 59, cuando se cortan las relaciones con Cuba. Durante las décadas anteriores hubo un boom de la rumba, del mambo y del chachachá, con grandes orquestas de más de veinte músicos. Sumado al problema económico que hubo, el cambio hizo que la gente no pudiera contratar orquestas de tantos integrantes. Al poco se llegó a un arreglo por el que las compañías de discos trataron de reprimir la música afrocubana, buscando no asociar a la sociedad norteamericana con “estilos comunistas”. Cosas así me interesan mucho y las plasmé en la obra.

CGC: ¿Cómo se construye la identidad de los personajes en la obra?

A: Es bueno que me hagas esta pregunta. *La Mambópera* refleja búsquedas relacionadas con el feminismo, pero también con el despertar el espíritu creativo. No creo que esa cuestión vaya tanto en función de la nacionalidad, sino que abordo más bien la identidad de la mujer como alguien que carga dentro de su experiencia la lucha por dejar salir la creatividad, y que eventualmente logra despertar esa parte de ella para entonces darle un equilibrio de nuevo al universo. El hombre figuraba como el cazador, mientras que la mujer representa la generadora, ella es capaz de dar origen a cosas. Recupero un poco la idea de las sociedades matriarcales, y cómo el cambio asociado a las religiones monoteístas supone una subyugación de los poderes femeninos de dichas sociedades. Se crea entonces un modelo social basado no en la creatividad, sino en una expresión que busca dominar, oprimir y explotar. En cierto modo, para recuperar el equilibrio del universo, propongo un empowerment basado en la música. Es un tipo de redención, especialmente ligada a estos ritmos en concreto. La clave se convierte en un *heartbeat*.

Abordo también el proceso por el cual los puertorriqueños tropicalizan el ambiente en el que viven dondequiera que vaya, algo que se consigue por medio de los rituales musicales. Donde vamos llevamos el sonido, el folklore, pero ahí también comienzan a crearse nuevos ambientes que permiten que nos sintamos cómodos; eso es lo que siempre he encontrado. Curiosamente, la pregunta me hace recordar un poema de

mi amigo, colega y mentor, el poeta Víctor Hernández Cruz. Se trata de un cuento sobre un viejo jíbaro que viene de Puerto Rico a vivir en el Bronx. Un día después de comerse un mango tira la *pepa* por la ventana y ésta le cae en la cabeza a un policía blanco americano que en esos momentos pasaba bajo la ventana. El viejo, un poco desilusionado con su experiencia en el extranjero, regresa a Puerto Rico a vivir el resto de su vida. Pero esa misma noche el policía empieza a sentir una tremenda sed y ganas de comer tierra y de sentarse bajo el sol por largo tiempo. Por fin, cuando va al médico, descubren que tiene una *pepa* de mango creciendo en su estómago. El jíbaro, sin saberlo, había tropicalizado y en parte había subvertido el ambiente que representaba la fuerzas del estado.

CGC: Gracias por todo, Adál. Ha sido un placer.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo surge en el marco de un proyecto investigativo, financiado por el programa FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, ligado al análisis de los contextos artísticos de producción y exhibición del arte caribeño contemporáneo. Agradezco enormemente la disponibilidad y el entusiasmo de Adál Maldonado a la hora de abordar los temas que integran la conversación y dar forma a ideas y experiencias que abarcan un periodo de más de cuatro décadas. El resultado que ahora se presenta supone la plasmación de varios encuentros que tuvieron lugar en Santurce durante los días 10 y 27 de julio. El material visual que acompaña la entrevista ha sido cedido por el artista.

OBRAS CITADAS

Flores, Juan. 2009. *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. New York: Routledge.